

# Arte e espacialidade internalizada: estratégias endógenas de sobrevivência

**Fernando José Pereira**

**(Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto)**

PEREIRA, Fernando José – *Arte e espacialidade internalizada: estratégias endógenas de sobrevivência*. Revista Comunicação e Linguagens. Lisboa. ISSN 0870-7081. Nº 34-35, 2005. p. 162-182.

## 1.

Num livro publicado já há alguns anos Giorgio Agamben definia a época presente da seguinte forma:

«Já que é claro que o espetáculo é a linguagem, a própria comunicatividade ou o ser linguístico do homem. Isto significa que a análise marxiana deve ser integrada no sentido em que o capitalismo (ou qualquer outro nome que se queira dar ao processo que domina hoje a história mundial) não estava apenas dirigido para a exploração da atividade produtiva, mas também, e sobretudo, para a alienação da própria linguagem, da própria natureza linguística e comunicativa do homem, do *logos* com que um fragmento de Heradito identifica o Comum. A forma extrema desta expropriação do Comum é o espetáculo, isto é, a política em que vivemos.» (Agamben, 1993)

O que Agamben define com clareza é o fenómeno da ultrapassagem efetuada em torno do conceito tradicional de capital desenvolvido pelo marxismo. Ao fazê-lo abre-nos perspectivas para uma análise enriquecida do espaço em que vivemos. Lança-nos algumas pistas no trabalho de definição da amplitude desejada para a sua caracterização. O facto relevante de o autor colocar dentro de uns parêntesis a incógnita que define a contemporaneidade oferece-se como primeira abordagem a uma substituição fundamental: a temporalidade pela espacialidade. Uma nova realidade que se impôs dec1aradamente e em termos de um sistema na condição de totalizante, no sentido de ocupação total.

A dificuldade de nomeação desta estrutura aparentemente indizível ou inominável advém do facto de se apresentar aos nossos olhos como um pansistema. Existe, neste caso, uma linha fronteira muito frágil entre o que pode ser qualificado como totalidade não representável - que lhe é devida ao facto de ser uma espécie de ente onnipresente, que como tal inibe qualquer possibilidade de oposição externa e, assim, se transforma numa realidade totalizadora, portanto aparentemente invisível - e a sua própria inexistência. Contudo, apesar desta constatação propõe-se, por vezes, uma realidade que por ultrapassada passou a ser encarada de forma anacrónica. Aquela que

reconhece o sistema unicamente como centrado e como tal passível de representação orgânica: para um centro definido existiriam claras margens e limites internos. Ora sabemos que a entidade com que nos defrontamos não possui estas características; pelo contrário, perante um sistema descentrado existe, isso sim, a plena consciência de uma ausência total de margens por óbvia impotência representacional.

A nomeação da atual fase de desenvolvimento do período histórico que vivemos como globalizadora - tentativa de resolução do problema de rotular a nossa contemporaneidade, através do recurso a uma representação semântica passível de encontrar um significado para o percurso seguido até agora pelo capitalismo, ou seja, a nomeação provisória do seu atual estágio de desenvolvimento<sup>1</sup> - enquadra-se numa constatação já assimilada (desde Marx) de que o capital tende necessariamente para um limite de mercado global, que é também o seu último momento de crise, já que depara com a impossibilidade de expansão. A sua expansão totalizadora vincula todas as estratégias de compreensão da atualidade a uma posição endógena que é dificultada conceptualmente pela incapacidade de nomeação quantitativa deste estado de saturação do espaço.

Na caracterização que realiza do espaço pós-moderno Fredric Jameson refere-se à sua feição totalizadora como característica de um novo sublime, um tecno-sublime. Ora sabemos desde Kant que o sublime se caracteriza fundamentalmente pela incapacidade de julgar e representar o incomensurável<sup>2</sup>, por falta de uma adequação teórica que permita a sua

---

<sup>1</sup> Refere Vaclav Belohradsky sobre esta noção: «La fuerza perturbadora de lo Nuevo que separa el futuro del pasado y que constituye la esencia de cualquier época moderna, se comprime con frecuencia en una fórmula incendiaria, una abreviatura que domina toda una época. Son los "mitos de una sola palabra" / un término acuñado por el filósofo checo CD Bretislav Horyna para indicar aquellos mitos modernos que no son narrativos, sino eslóganes a los que no se puede hacer frente fácilmente, ya que contrariamente a lo que sucedía con los antiguos, no es posible introducirse en ellos para reconducirlos de forma subversiva desde dentro. La palabra más agresiva de los mitos de una sola palabra es hoy en día la omnívora palabra "globalización".» (Belohradsky, 2002).

<sup>2</sup> O incomensurável encontra-se hoje na ausência de capacidades para elaborar uma cartografia do espaço virtual, e como tal na deficiente compreensão que este coloca a todos quantos o querem pensar/utilizar. Mais do que uma apologia embasbacada da tecnologia que a esta situação conduz, o que é necessário entender é a amplitude de todo este novo espaço como mecanismo condutor da presença global do capitalismo tardio. A nova incomensurabilidade é percebida pela incapacidade de apreender a ilusão de instantaneidade oferecida pelos novos *media* tecnológicos, gerando uma espécie de passividade e superficialidade unicamente habitada temporalmente por um presente de essência esquizofrénica e perpétuo.

As linhas estruturantes deste sistema político integram-se, declaradamente, no novo espaço eletrónico, encontram-se dele dependentes. Aos eloquentes espaços (*non sites*, teorizados por Smithson ou mais recentemente por Augé) sem identidades, mas fundamentais para as estratégias de comunicação do capitalismo moderno sucedem agora as terminologias metafóricas de «information superhighways; virtual reality and cyberspace», todas elas metáforas de uma necessidade absoluta de controlo (*cyber*) e de abertura rápida de vasos

concretização, ou seja, encontramos-nos de novo a referir a noção anterior de totalidade.

Rosalind Krauss, ao abordar a questão de uma idade *pós-medium* para a arte contemporânea, contextualiza desta forma o momento atual, servindo-se, para tal, das noções avançadas por Jameson:

«Fredric Jameson characterizes postmodernity as total saturation of cultural space by the image, whether at the hands of advertising, communication media, or cyberspace. This complete image / permeation of social and daily life means, he says, that aesthetic experience is now everywhere, in an expansion of culture that has not only made the notion of an individual work of art wholly problematic, but has also emptied out the very concept of aesthetic autonomy.» (Krauss, 2000)

Ao colocar a situação atual em termos de asfixia, o que R. Krauss está a postular é um envolvimento da arte contemporânea nas teias da globalidade totalizadora, em termos de uma impotência que, dir-se-ia, é consequência direta da expansão generalizada do mercado à totalidade do quotidiano e consequentemente ao campo do estético agora concomitantemente alargado para territórios anteriormente impensáveis. O que hoje é conhecido como lógica cultural define com clareza os postulados que colocamos. Toda a atividade, anteriormente diversificada, da vida quotidiana foi sendo unificada em torno da sua estetização, entrando em colisão acelerada com a autonomia anteriormente reivindicada pela(s) arte(s) relativamente ao estético.

Será necessário referir o carácter premonitório do trabalho, hoje a ser redescoberto, nomeadamente pela investigação efetuada por Rosalind Krauss, bem como Benjamin Buchloh, de um artista como Broodthaers na tentativa de recolocação do artista e da arte frente a esta nova situação de interioridade com as regras anteriormente desconhecidas de um mercado em expansão.

Segundo a interpretação proposta pela teórica americana, o trabalho que Broodthaers desenvolveu para a capa do número de 1974 de *Studio International* é sintomático da afirmação anterior.

A capa é preenchida na totalidade com duas linhas que contêm (aparentemente, como veremos) as palavras Fine Arts. Até aqui nada a opor, simplesmente a última letra da primeira palavra, bem como a primeira letra da segunda foram substituídas por duas imagens que se apresentam como signos visuais representativos de outras significações externas. A primeira imagem é a

---

comunicantes (*highways*) entre todos os pontos vitais ao desenvolvimento económico neoliberal (*reality*). Só pelo desenvolvimento tecnológico acelerado se pôde chegar a uma situação de ultrapassagem dos conceitos iniciais de McLuhan. A aldeia global que este teorizava perdeu toda a sua ingenuidade para se transformar numa imensa megalópolis virtual onde tudo depende da aceleração temporal como fator decisivo para a compressão espacial, elemento fulcral de toda a política expansiva do capitalismo tardio.

de uma águia (signo recorrente em toda a obra de Broodthaers<sup>3</sup>) que na sua versão linguística anglo-saxónica é escrita como *eagle*, ou seja, a primeira letra e finaliza a palavra *fine*. Na segunda palavra a imagem refere-se a um burro (o que no contexto da arte não é novidade, também, Duchamp apropriando-se da *vox populi* dizia, burro como um pintor) que em inglês se escreve *ass*, mais uma vez e como no anterior caso, aqui a palavra *arts* é iniciada com o recurso à primeira letra da nomeação da imagem.

Parece ser, apesar da provocação assumida, muito mais aprofundada a relação estabelecida por este título com a realidade da arte. Assim, perante a insistência de uma imagem que caracteriza os seus desenvolvimentos teóricos e práticos para o futuro, o que Broodthaers poderia estar a referir seria, então, *fin arts*, isto é o fim da arte. Não o fim da arte como leitura irremediável e niilista, mas antes um posicionamento lúcido perante uma realidade, então, emergente. O fim de uma arte não contaminada exteriormente e que via aqui os seus últimos instantes de propensão autonómica esvaírem-se na totalidade. Refere, a propósito de Broodthaers, Benjamin Buchloh:

«With the canny clairvoyance of the materialist, Broodthaers anticipated, as early as the mid 1960(s), the complete transformation of artistic production into a branch of the culture industry, a phenomenon which we only now recognize.» (Buchloh, 1987)

O que Buchloh defende quando analisa a obra de Broodthaers é muito mais clarificado no texto que produziu para a *Artforum* e onde contextualiza de forma clara o atual relacionamento da arte com a lógica cultural (ou o que se lhe quiser chamar) que preside aos nossos destinos quotidianos. Uma fusão de interesses entre universos anteriormente diversos como os da vanguarda e da indústria cultural no novo universo unificado da moda.

Buchloh avança com duas definições antagónicas para a noção de moda que sintomaticamente se completam na leitura da nova aproximação tipológica ao fenómeno da arte contemporânea e da sua miscigenação com os interesses asfixiantes da política atual.

O fenómeno contemporâneo encontra-se em desenvolvimento desde há alguns anos e contempla, acima de tudo, o vazio entretanto criado pela implosão conceptual (e não só) de alguns mitos modernistas. Vazio que se corporiza nas diversas mistificações de fins e de pós com que convivemos.

---

<sup>3</sup> O artista referia-se à águia como «identity of the eagle as idea and of art as idea» numa clara associação de ideias com os então paradigmas da arte conceptual, nomeadamente com Kosuth.

Nomeamos apenas os mais recorrentes como ilustrativos do sintoma generalizado de algo que, pretensamente, se encontra esgotado: «fim da história», «fim da ideologia», «fim da arte», «pós-industrial», «pós-moderno», etc. Simplesmente nunca as coisas são lineares, e aqui também não. Todas as noções pressupõem uma anterioridade incompleta. Por um lado, através do recurso ao prefixo *pós* e pelo outro um esgotamento ensaiado na utilização da palavra *fim*. O que se afigura problemático é a convivência entre noções que delimitam claramente o passado na sua asserção mais significativa, isto é, como algo que *já aconteceu* e que se encontra finalizado e as outras que corporizam o que parece ser apenas o ultrapassar de uma etapa.

## 2.

A articulação dos vários conteúdos postulados conduz sempre à noção de que, de facto, existe uma nova condição com que lidar e essa é regida por um carácter totalizador, como atrás víamos.

A questão a ser analisada prende-se com a sua estruturação conceptual. Que instrumentos no campo da pura operatividade são utilizados para que todas as possibilidades de crítica a um sistema tenham sido suprimidas? Se pensarmos que nenhuma das habituais atitudes totalitárias foi utilizada e, pelo contrário, a institucionalização das regras liberais de governo rege-se exatamente pela recusa em constituírem-se como condutores de posicionamentos que levem à corporização totalitária, complexifica-se a questão.

No pós-Segunda Guerra Mundial e na sequência do debate ideológico levado a cabo em torno da reconstrução de Europa, a proposta de Friederich von Hayeck de recusa absoluta do Estado intervencionista – por este se caracterizar por uma estrutura socioeconómica que, em sua opinião, conduziria diretamente ao chamado Estado total, com a consequente perda de liberdades para os indivíduos - afirma-se então como motivadora de interesses inovadores. A liberdade individual institui-se na sua teoria como um dos alicerces de toda a estrutura liberal, e através dela a noção contemporânea de menos Estado mais cidadania constitui-se como o culminar de uma ideia que, apesar de tudo, não deve ser entendida de forma ingénua<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> O ataque cerrado dirigido contra as estruturas estatais de segurança social, por parte dos pensadores neoliberais, com o argumento de que «en terminos de las contradicciones entre el crecimiento de un setor de bien estar "improdutivo" - que no creaba riqueza – y un setor privado "productivo" - que era el que creaba toda la riqueza nacional» (Rose,1997) apenas veio determinar a incapacidade de coexistência entre uma socialização das estruturas do Estado e as regras mais duras da sociedade de mercado.

A quantificação exigida pela subordinação da política à economia aí está para retirar todas as aparentes benesses de liberdade ao indivíduo. O fenómeno essencial da civilização criada pelo capitalismo era designado por Max Weber como «espírito de cálculo». O que esta noção significa é que nesta condição os fenómenos só se podem analisar ou relacionar entre si de modo quantitativo.

O que se problematiza é a extensão deste processo a todos os valores sociais que por definição não devem ser quantificados, acima de tudo por serem intrinsecamente qualitativos. Contudo, na atualidade parecem corresponder a uma necessidade, aparentemente já ultrapassada. Foi o anunciado fim das grandes narrativas que teoricamente lhes determinou a existência, agora como entes fantasmagóricos.

Apesar de não haver urna sistematização clara da relação sobranceira agora atribuída à componente espaço, o que Lyotard nos propõe a propósito de uma ampla explanação sobre o estado do saber nas ciências é uma tentativa de provar a falência das narrativas fundadas na Revolução Francesa.

Para Lyotard a chegada de um novo tipo de paradigma social, que ele apelidou de pós-moderno, encontra-se estritamente ligada ao aparecimento de uma sociedade pós-industrial, no sentido em que o conhecimento se teria transformado na principal força de produção, por oposição aos estádios anteriores. De acordo com Perry Anderson, o que definiu a pós-modernidade para este autor foi a conjugação destes fatores que conduziram a um debilitamento e consequente derrube da crença nas grandes narrativas:

«Según Lyotard, habían sido destruidas por el desarrollo irunante de las propias ciencias: por un lado, por una pluralización de los tipos de argumentación, con la proliferación de la paradoja y dei paralogismo, anticipada en filosofía por Nietzsche, Wittgenstein y Levinas; por otro, por la tecnificación de la demostración, en la que los tostosos aparatos dirigidos por el capital o el estado reducían la "verdad" a "performatividad".» (Anderson, 1998)

A performatividade a que se refere Lyotard está obviamente ligada ao desenvolvimento das redes telemáticas de informação e estas ao espaço. Se o que estava aqui em julgamento era a própria história como agente temporal gerador de narrativas que tinham falido, haveria, contudo, de ser justificada a permanência de uma «nova», única e poderosa narrativa baseada na liberdade e prosperidade como vitória total do mercado. Lyotard argumenta que o capitalismo enquanto sistema, apesar de se encontrar em todo o lado, como que omnipresente, afirma-se como uma necessidade e não como uma finalidade.

Ou seja, apesar de nunca aflorar diretamente a questão do espaço, o que Lyotard propõe é a preponderância de uma realidade espacial por oposição ao

mito moderno de crença no futuro. O que se analisa é não o aparecimento de uma nova realidade, mas, antes, as condições teóricas que levaram ao desaparecimento da condição anteriormente existente.

Daí a sua importância. À expansividade espacial resultante desta falência corresponde, em ordem inversa, a contração quase compulsiva do pensamento político moderno.

Seja declarada como «gargalhada do espaço» (Nogueira, 1997), depois de todos os historicismos modernos completamente enredados na temporalidade oferecida como objetivo a atingir por grandes narrativas; seja como «lógica cultural» (Jameson, 1991) por absoluta invasão da espacialidade de todas as intervenções da cultura pela cruzada do *capitalismo tardio* (Mandel, 1972), o que parece certo é a importância assumida pelo espaço no desenvolvimento de estratégias, inclusive artísticas, que se tiveram de transformar para poderem adaptar as suas premissas a novas formas de estar.

A ideologia vê-se assim superada por uma nova postura espacializada agora apelidada de pós-ideológica<sup>5</sup>. Após a derrocada ideológica sobra unicamente a expansiva espacialização da sensibilidade. É aqui que a nossa época vai jogar o seu presente.

Surge, então, a sensologia. Esta impõe-se pela «pura efectualidade do já sentido» (Perniola, 1993), no seguimento de um processo evolutivo que coloca a nossa contemporaneidade no âmbito da socialização do sentir. A sensologia opera agora a socialização das sensibilidades transformando a nossa época em algo de novo. Uma época essencialmente estética.

«Parece que é justamente no plano do sentir que a nossa época exerceu o seu poder. Talvez por isso ela possa ser definida como uma época estética: não por ter uma relação privilegiada e direta com as artes, mas mais essencialmente porque o seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o do sentir, o da *aisthesis*.» (Perniola, 1993)

---

<sup>5</sup> Slavoj Žižek em livro recente dedicado ao problema da nova ordem mundial saída do 11 de setembro refere-se com muita exatidão a este problema do adormecimento ideológico. Dá o exemplo inquietante das últimas eleições presidenciais francesas; refere o autor: «As we have seen, in the first round of the French presidential elections on April 21 2002, Jean-Marie Le Pen, whose anti-Semitism is a constant factor (merely recall his remark that the Holocaust was a minor detail of European history), made it into the second round, emerging as the only alternative to Jacques Chirac - that is, beating Lionel Jospin, so that the line of division is no longer between Right and Left, but between the global field of moderate post-politics and extreme Rightist repoliticization. Is not this shocking outcome an ominous sign of the price we are going to pay for the Pyrrhic victory of post-politics?» (Žižek, 2002).

Colocamos a sensibilidade no campo do já sentido, isto é, algo que só pode ser já repetido, por óbvia ultrapassagem temporal e que naturalmente nos exime da necessidade de construção de uma experiência direta, individual e subjetiva.

Todos estes desenvolvimentos convergem no interesse de determinismo por parte de uma superestrutura totalizadora. Os mecanismos da sua disseminação em constante assédio ao sujeito, agora espoliado, serão determinantes para a espacialidade totalizadora do capitalismo tardio.

### 3.

Baudrillard (1972) defendeu que a ideologia não deve continuar a ser entendida como uma relação infrassuperestrutura entre o sistema produtivo e a produção de signos, precisamente porque estas componentes, outrora autónomas, encontram-se hoje claramente fundidas no mesmo processo de «abstração ideológica que é o capitalismo tardio» (Foster, 1985).

Esta transferência e consequente socialização da sensibilidade produz efeitos devastadores, ao introduzir uma lógica de «estação», no sentido de que transfigura o real numa metáfora *fashion* e como tal obedecendo a estratégias temporalmente limitadas e possuidoras de uma forte carga estetizante.

A utilização daquilo a que chamaremos «estratégia explosiva» permite uma difusão em larga escala, isto é, a partir de centros difusores e difusos (poder) opera-se o lançamento de fragmentos polidireccionais sempre com direcção e sentido definido: o exterior.

Como já atrás referimos a atual etapa do capitalismo manifesta uma crise que se corporiza pela introdução de limites totalizadores na sua expansão. Daí que a palavra «exterior» se refira, neste contexto, a uma significação que apelidaríamos de utópica. Pelas razões já expostas de impossibilidade expansiva, por absoluta dominância espacial de todo o possível e passível *site* de ser ocupado. Apesar de tudo, existe uma polidireccionalidade expansiva que introduz a noção de exterioridade como impossibilidade prática, mas mantém uma relação formal com o conceito.

O grupo norte-americano Critical Art Ensemble alerta em texto intitulado «Nomadic Power and Cultural Resistance» para a existência de um poder que apreendeu algumas das estratégias que o levaram da posição de sedentarismo para uma difusão nomádica. O exemplo fornecido de um povo da antiguidade clássica, os Citas, que por não possuírem uma estrutura organizativa sedentária nunca foram colonizados pela potência dominante que era a



Grécia<sup>6</sup>, vem provar que a atual estratégia de poder nómada se posiciona (a realidade aí está para o provar) numa posição privilegiada para a consecução dos seus objetivos.

A estratégia explosiva cobre a totalidade do território, transformando e assimilando as possibilidades discordantes. Encontramo-nos, hoje, num mundo em que a lógica do espetáculo se encontra já numa fase *post*. Toda a crítica se encontra «condenada», pela razão simples de que já não existem lugares passíveis de estar «fora».

A velocidade a que se vão alterando e atualizando os conceitos conduz a um efeito de obsolescência rápido. Mesmo aqueles que se apresentavam como profundamente intrincados nas lógicas que tentavam contrariar rapidamente são ultrapassados. Vejamos, por exemplo, a noção de linhas de fuga proposta por Deleuze e Guattari em *Mille plateaux*. Ao definirem uma sociedade não tanto pelas suas contradições mas pela existência de linhas de fuga, estão explicitamente a declarar a possibilidade de exterioridade como hipótese. A definição canónica para linhas de fuga prende-se com a existência de um ponto de fuga que corporiza uma limitação externa, isto é, uma tentativa de materializar operativamente o infinito, de acordo com uma significação que direciona para o exterior, por oposição declarada a um qualquer ponto (central ou não) interno. O que se passa na contemporaneidade é que houve uma transformação semântica da estruturação identitária desta noção. A inexistência de exterioridade altera a relação com a operacionalidade do infinito, tornando-o finito e, logo, passível de interioridade. Hoje confrontamo-nos com linhas de fuga traçadas em todas as direções, mas com sinal contrário, talvez mais corretamente, linhas de expansibilidade em vez de linhas de fuga, isto é, a mesma trajetória, agora utilizada com sinal distintivo.

Porque para falar em alternativa ou mais radicalmente em emancipação tem de existir um *a priori* categórico, a noção de exterioridade. Parece-nos determinante a sua contextualização contemporânea.

Ernesto Laclau explica de forma clara os mecanismos necessários à existência de uma situação emancipatória, coligindo vários itens que, segundo ele, se afirmam como necessários à consecução deste objetivo. Entre outros destacamos os seguintes:

---

<sup>6</sup> Refere-se no texto a este propósito: «Sem cidades nem territórios fixos, essa horda errante nunca podia ser verdadeiramente localizada. Por isso mesmo, era impossível fazê-los tomar uma posição defensiva e conquistá-los. Conservaram a sua autonomia através do movimento, dando aos inimigos a impressão de que estavam sempre em toda a parte, preparados para atacar, mesmo quando estavam ausentes. O terror que os Citas inspiravam justificava-se plenamente, uma vez que organizavam frequentes ofensivas militares, embora ninguém soubesse onde, até finalmente eles surgirem ou serem detetados vestígios do seu poder.» (Critical Art Ensemble, 1999).

1. Uma dimensão dicotómica, quer dizer, a necessária existência de uma descontinuidade entre o momento emancipativo e a ordem que o precede;
2. Uma dimensão holística por total abrangência do social;
3. Uma preexistência da realidade que deve ser emancipada.

Ter-se-á, então, que ter em conta o facto de que a alternativa emancipadora não poderá realizar-se sem a existência de um «outro», que apelidaremos de incompatível. A simples nomeação de um «outro», que consiga manter uma relação de positividade ou até neutralidade com o elemento emancipatório, impossibilita a construção da sua identidade.

Chegamos, aparentemente a um beco sem saída, por absoluta impossibilidade operativa de consecução deste tipo de dicotomias. Contudo, se for alterada a relação de universalidade presente nesta equação, por óbvia incapacidade, poder-se-á chegar a diferentes tipos de operacionalidade que recolorem de novo a questão em termos distintos. Não pretendemos, contudo, reacender o pensamento de uma terceira parte exterior à dicotomia e que teria como função absoluta a resolução do problema – o caso paradigmático das estruturas de pensamento universais como o Cristianismo e Marxismo.

Se abandonamos este tipo de argumentos de orientação universalista, é pela necessidade de lucidez face à deslocalização efetuada entretanto. Pois, se o terreno comum, necessário a pólos distintos, deixou de fazer sentido, existe uma clara deslocalização territorial para outro tipo de latitudes argumentativas que, ao invés, apostam na fragmentação conceptual da totalidade, em direção a orientações que se apresentam apenas como dicotomias parciais e precárias mas, apesar de tudo, constitutivas de novas potencialidades.

A opção pelo grau de particularidade<sup>7</sup> revela-se, afinal, como «natural». O universal apresenta-se sempre como um conteúdo vazio, que é preenchido pelas várias particularidades que o compõem. Assim, a impossibilidade emancipatória, por óbvia falta de exterioridade, potencia a existência de possibilidades que permitem um deslocamento de interesse para o âmbito do interno e dos seus vários elementos constitutivos, como contingência proporcionada pela noção de passividade radical.

---

<sup>7</sup> Fazemos referência a uma atualização crítica da função autoral, tendo como ponto de partida a posição benjaminiana de defesa da universalidade do operariado para chegarmos à atual posição defendida por Hal Foster do autor como etnógrafo. O que se encontra aqui também em destaque é uma atenção muito clara às novas particularidades culturais, de género, raciais, etc. Contudo, deve existir a consciência de que nenhum dos conteúdos particulares consegue sobreviver por si só, isto é, na base da sua exclusividade. Existe uma necessidade absoluta de introduzir argumentos universais nos conteúdos da singularidade; só assim conseguem uma paridade «emancipadora» frente ao que se quer emancipar.

Torna-se, então, legítimo assinalar a época em que vivemos como a do poder absoluto da mediocracia, que ao saber eficazmente abordar as singularidades - diríamos de forma perversa - constituiu uma espécie de totalidade precária, no sentido de que se afirma como incompleta ou provisória - exemplo formal da democracia, por oposição ao completo e definitivo do totalitarismo modernista - tornada visível através dos seus mecanismos mediático/estéticos de estratégia explosiva.

#### 4.

A cultura afirma-se, hoje, como uma das traves mestras da política. Ao poder interessa a associação com posicionamentos privilegiados em termos sociais; a arte é um deles.

Devemos analisar esta questão colocando, antes de mais, a interrogação sobre a existência ou não de uma *media art*. Necessitamos de entender a noção, não de uma forma literal (a utilização de suportes e meios mais ou menos mediáticos e tecnológicos), mas da forma mais aprofundada, isto é, segundo os complexos relacionamentos estabelecidos entre arte e poder, na socialização do sensível.

Existe sempre uma dualidade nas operações a desenvolver para a consecução de uma carreira artística, a saber: uma primeira hipótese radical de exclusão total; uma segunda que passa pelo estabelecimento de cumplicidades com a instituição e, claro, com o poder.

Encontramo-nos, portanto, no interior de um esquema bem distante do imaginário romântico da atuação artística. Bem pelo contrário, o que aqui se apresenta de forma premente é, antes, uma noção de cariz liberal e pragmático: a eficácia. Objetivamente a primeira solução impossibilita-a, enquanto a segunda a potencia. Em causa está um problema de legitimidade, e esta só pode ser fornecida pela instituição<sup>8</sup> / poder, aqui no sentido mais amplo atribuído ao chamado *artworld* no seu conjunto e que, atrevidamente, definimos como instituição. Opera-se uma transfiguração paradoxal, isto é, a arte que, em princípio, se encontra contra o museu (instituição) e contra o poder «apodera-se» da sua carga legitimadora para conseguir os seus intentos.

Esta visão mais alargada do posicionamento da arte permite a sua inserção num ambiente o mais longínquo possível do centro (o museu), consciente, contudo, da impossibilidade de saída e das fragilidades perante o real que persegue.

---

<sup>8</sup> Não queremos, contudo, integrar esta hipótese nas proposições conservadoras da chamada estética institucional. A nossa relação com o carácter legitimador da instituição é profundamente crítico.

O termo *media art* servirá, então, como intermediário direto entre a lógica cultural do poder instituído e o território artístico, personalizado na figura do autor. O grau de cumplicidades estabelecidas vai fornecer as bases para o desempenho de um papel social recíproco, isto é, tanto da parte do poder como da parte do autor existem benefícios a vários níveis. Refere João Fernandes, o atual diretor do Museu de Serralves, em texto significativamente intitulado «Born to be Famous: A Condição do Jovem Artista, entre o Sucesso *Pop* e as Ilusões Perdidas»: «Quando uma obra de um jovem artista é testada com particular sucesso num contexto legitimante, toma-se hoje natural que essa obra circule rapidamente por uma parte significativa dos museus e centros de arte instituídos. Para o artista, que normalmente tem poucos recursos para a sua sobrevivência e trabalho no início de uma carreira, circular toma-se uma forma de subsistência aliciante: com hotéis e viagens pagas, o artista come e bebe com o que recebe como *per diem*, para além de conhecer países, instituições e pessoas que passarão a fazer parte de um CV em que cada exposição prepara o percurso para a exposição seguinte.» (Fernandes, 2002) O maior grau de consciência relativamente a esta trama estrutural em que o artista se encontra submergido vai pautar o seu posicionamento respetivamente aos modelos de colaboração/cumplicidade estabelecidos. Existem planos diversos na colaboração mútua entre as duas entidades, que se pautam por relações de submissão/autoridade e que, com interesses diversos, se alteram relativamente a ambas as partes.

Se é possível estabelecer um processo que coloque em prática uma estratégia de visibilidade, passa necessariamente por esta relação, ou seja, não basta a qualidade intrínseca da obra, é fundamental a existência de um *curriculum* que se vai acrescentando, mais e melhor, consoante o autor se enreda mais na teia da *media art*.

Levanta-se, desta forma, um problema de responsabilização social por parte do autor, que consciente ou inconscientemente é parte ativa do processo de socialização do sensível; daí que urja a organização mental de defesas perante esta realidade.

O processo de ultrapassagem histórica das vanguardas tem exatamente a ver com o momento em que a burguesia já não tem mais necessidade de arte para se expandir culturalmente, embora a vanguarda dependesse inteiramente dela, fosse como suporte económico, fosse como sistema cultural a negar. Os *media* profundamente embrenhados na atividade imagética/estética encarregam-se de o executar com um grau de eficácia altamente superior. Delegando a arte para a categoria secundária da condição de órfão, promovem o cada vez maior alheamento desta frente ao real. Julian Stallabrass refere-se ao atual *artworld* como sendo «uma estrela menor no firmamento da cultura de massas» (Stallabrass, 2002).

Ultrapassada a prática transgressiva das vanguardas, e consciente da menoridade do seu estatuto, resta ao artista a possibilidade de uma ténue resistência cultural; a utilização de códigos de oposição que relevem o papel consciente da impossibilidade de recusa, mas que possibilitem o posicionamento responsável de dizer como Bartleby: «preferia não». A ele voltaremos.

## 5.

À arte apresenta-se-lhe, nestes dias que correm, o confronto direto consigo mesma, através de uma forte autocrítica e de uma busca incessante de um novo posicionamento perante uma realidade que lhe é ao mesmo tempo aliada e adversária.

O reconhecimento de uma inegável ineficácia operativa e política, por parte da arte contemporânea, permite o estabelecimento de uma estratégia que pode pautar-se por um posicionamento unilateral<sup>9</sup> relativamente às estratégias explosivas avançadas pelo poder.

Esta posição pauta-se pela assimilação de uma realidade quase pragmática e objetiva, o território é limitado, mesmo que de uma forma plástica, no sentido da elasticidade já por si demonstrada ao longo das últimas décadas. Uma arte como *expanded field* revela-se hoje como componente ativa da ordem institucional, mesmo se entendida como desordenadora. A derivação lógica do conceito avançado por Rosalind Krauss, «sculpture in the expanded field», volta a colocar a questão do espaço territorial, desta feita num âmbito bastante mais alargado, para uma necessária ultrapassagem fronteiriça.

A estratégia de um pensamento unilateral gera potencialidades interventivas independentes. À necessária cumplicidade acrescenta-se uma espécie de «autonomia» para a obra de arte, que permite uma transleitura independente da cumplicidade, por lhe ser estranha.

Giorgio Agamben define a existência exilada como uma espécie de limbo:

---

<sup>9</sup> O termo unilateral é utilizado aqui com a mesma significação que lhe atribui Santiago Lopez Petit para a definição do seu pensamento da unilateralidade:

«Pensamiento de la unilateralidad porque en tanto que desocupación dei orden se pone aparte del juego orden/ desorden; pensamiento de la unilateralidad porque en tanto que pensar contra el pensar se pone aparte de todo pensar el orden o contra el orden.» (Petit,1996).

«As suas criaturas estão irremediavelmente extraviadas, mas numa região que está para além da perdição e da salvação: a sua nulidade, de que tanto se orgulham, é acima de tudo neutralidade em relação à salvação, a objeção mais radical que alguma vez foi feita contra a própria ideia de redenção.» (Agamben, 1990)

O limbo de que Agamben fala poderá aparecer como a corporização das possibilidades de resistência oferecidas à arte contemporânea. Só uma existência independente das dualidades impostas poderá ser, efetivamente, eficaz<sup>10</sup>.

A personagem antitragica de Melville conhecida por Bartleby revela-se uma poderosa ajuda na tentativa de sobrevivência que vimos propondo como possível para a intervenção artística.

O escriba que «deixou» de escrever corporiza uma atitude que se afirma paradigmática perante os erros anteriormente cometidos. Bartleby não consente, mas também não recusa, encontra uma situação de aparente neutralidade - preferia não. Ao utilizar tão obstinadamente a fórmula escapa a duas situações que têm mantido a arte num jogo de cumplicidades constantes: em primeiro lugar não existe uma aceitação inequívoca, o que permite o retirar de ilações segundo as quais o copista teria *outros* interesses que não são, contudo, lançados. Por outro lado, ao não recusar veementemente, escapa a toda a retórica modernista de recusa total que se afirma de forma antinómica no que concerne a resultados, ou seja, não existe verdadeiramente recusa mas antes uma espécie de simulacro de negação. A lógica explica a negação da negação como afirmação; ora toda a estratégia modernista foi pautada segundo este princípio, caminhar de negação em negação mas muito afirmativamente. Esta indiferença entre a aceitação e a recusa não é, então, um equivalente da antinomia presente, afirma-se antes como um modo de estar verdadeiramente poderoso.

O «preferia não» de Bartleby introduz uma exclusividade perante os pólos da antinomia, ou seja, o poder ser e não ser ao mesmo tempo acompanhando o poder querer e o não querer simultâneo, que subverte positiva e indiferentemente a relação. De tão repetido transforma-se numa nova possibilidade conceptual cuja afirmação se impõe por relação temporal.

---

<sup>10</sup> Gostaríamos de distanciar a noção de eficácia das significações negativas que lhe são atribuídas pelo pragmatismo neoliberal. A eficácia a que nos referimos refere-se a uma ténue réstia de operacionalidade, introduzida pela necessária ambiguidade subjetiva da arte, no sentido de um possibilitar de distanciamento crítico passível de se afirmar de forma não utópica. Lev Manovich refere-o da seguinte forma: «As for contemporary art, it does not actually have a well-defined role within this cultural division of labour. Rather, it is a field there one can make statements which are not possible to make in all any other field, be it science, media, etc. These statements are unique in terms of their subject matter, how they are arrived at, and how they are presented. Not every contemporary artist fully takes advantage of this unique situation, but the best do.» (Manovich, 2003).

Um posicionamento lúcido perante a impotência da rutura, um discernimento necessário perante a cumplicidade existente.

Recusando o posicionamento autista da estética formalista, esta postura reconhece, contudo, que o intervalo matemático em que a sua eficácia é válida é confrangedor. Mas tira daí os dividendos necessários a uma estratégia não impositiva. A passividade radical<sup>11</sup> com que opera transforma-se em indiferença ativa perante os pólos da dicotomia.

Podemos utilizar a imagem mediatizada da implosão como exemplificação do que queremos referir: numa implosão toda a estrutura é destruída para o seu interior, apesar de armadilhada por dentro – metáfora kantiana da crítica formalista dentro da instituição - ela é realizada do exterior - aproximação ao posicionamento vanguardista de crítica da instituição - contendo como principal fonte de interesse o domínio total da operação destrutiva, que aparece constituída como conjunto de pequenas cargas que ao agirem agrupadamente se afirmam em forma de potência. Assim, a adoção de uma estratégia em que os fragmentos são dirigidos preferencialmente para o interior afirma-se como passível de ser observada e refletida pelo exterior, na medida em que os estilhaços são inexistentes, ao contrário de uma carga explosiva com um carácter eminentemente expansivo e arrasante em que as possibilidades de leitura estão à partida completamente limitadas.

Torna-se evidente, uma vez mais recorrendo às imagens, que a oposição entre estilhaço (visibilidade intensa e ameaçadora) e poeira (invisível e pacífica) se revela sintomática da existência de uma polaridade que, embora distanciada em procedimentos, mantém os mesmos objetivos e resultados.

O investimento verdadeiramente «subversivo» da passividade radical ultrapassa a antinomia. O seu interesse está totalmente concentrado, não nos métodos de destruição polar - explosiva ou implosiva - mas nos estilhaços e, mais intensamente, na poeira que deles surge.

---

<sup>11</sup> Utilizamos a noção em sentido contrário ao utilizado originalmente por Thomas Wall para fazer a crítica cerrada da contingência proposta por Agamben. Wall parte do princípio de que toda a argumentação de Agamben é alicerçada num paradoxo: aquele que deriva da passividade:

«Passivity in the radical sense, before it is simply opposed to activity, is passive with regard to itself, and thus it submits to itself as though it were an exterior power. Hence, radical passivity conceals, or harbors in itself, or communicates with, a *potentia*; it is always outside itself and is its own other. Passive with regard to itself, the essential passivity of the subject must undergo itself, suffer itself, feel itself as other. In this sense, passivity is purely passionate.» (Wall, 1999).

Agamben, Giorgio

1993 *A Comunidade que Vem*, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

1996 *Bartleby OH la création*, Paris, Circé.

Andersen, Perry

1998 *Los Orígenes de la Posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Baudrillard, Jean

1972 *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*, Lisboa, Edições 70, 1995.

Belohradsky, Václav

2002 «Globalización: Toda la Basura en una Sola Palabra», in *Brumaria: Prácticas Artísticas, Estéticas y Políticas*, nº 1, Madrid.

Buchloh, Benjamin H. D.

1987 «Introductory Note [to the Special Broodthaers Issue]», *October*, nº 42, Cambridge (Mass.), MIT Press.

Castro Nogueira, Luis

1997 *La Risa dei Espacio, el Imaginario Espacio-Temporal en la Cultura Contemporánea: Una Reflexión Sociológica*, Madrid, Tecnos.

Critical Art Ensemble

1993 «Poder Nómada e Resistência Cultural», in *Acesso Interdito*, Porto, Museu de Serralves, 1999.

Fernandes, João

2002 «Born to be Famous: A Condição do Jovem Artista entre o Sucesso *Pop* e as ilusões Perdidas», in Jürgen Bock (org.), *Da Obra ao Texto: Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, Lisboa.

Foster, Hal

1985 *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Bay Press.

2002 *Design and Crime (and another Diatribes)*, Londres, Verso.

Jameson, Fredric

1991 *Teoría de la Postmodernidad*, Madrid, Editorial Trotta, 1996.

Krauss, Rosalind

2000 *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nova Iorque, Thames & Hudson.

Laclau, Ernesto

1996 *Emancipation(s)*, Londres, Verso.

Mandel, Ernest

1972 *Late Capitalism*, Londres, Verso, 1999.

Manovich, Lev

2002 «Não lhe chamem Arte: Ars Electronica 2003», *Vetor*, n.º B.07, [http://www.virose.pt/vectorlb\\_07/manovieh.html](http://www.virose.pt/vectorlb_07/manovieh.html).

Perniola, Mario

1990 *Do Sentir*, Lisboa, Editorial Presença, 1993.

Petit, Santiago Lopez

1996 *Horror Vacui, La Travesía de la Noche dei Siglo*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores.



Rose, Nikolas

1997 «El Gobierno en las Democracias Liberales "Avanzadas": Dei Liberalismo ai Neoliberalismo», *Archipiélago*, nº 29 («La Epidemia Neoliberal»), Barcelona, Editorial Archipiélago.

Stallabrass, Julian

2002 «O Destino da Young British Art, in Jürgen Bock (org.), *Da Obra ao Texto: Diálogos sobre a Prática e a Crítica na Arte Contemporânea*, Lisboa.

Wall, Thomas Carl

1999 *Radical Passivity: Lévinas, Blanchot, and Agamben*, Nova Iorque, State University of New York Press.

ZiZek, Slavaj

1998 *Welcome to the Desert of the Real*, Londres, Verso.